

Filipa Carvalho Loureiro

Memórias de Cedofeita
Visão sobre o comércio tradicional

MCA. 2012

Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo

Projecto para a obtenção do grau de
Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Professores Orientadores:

Dr. Cláudio Melo

Dr. João Leal

Mestre Fátima Marques Pereira

Professora Doutora Olívia Marques da Silva

Professor Doutor Paulo Catrica

Filipa Carvalho Loureiro

Memórias de Cedofeita
Visão sobre o comércio tradicional

MCA. 2012

Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo

Projecto para a obtenção do grau de
Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Professores Orientadores:

Dr. Cláudio Melo

Dr. João Leal

Mestre Fátima Marques Pereira

Professora Doutora Olívia Marques da Silva

Professor Doutor Paulo Catrica

Dedicatória

Dedico este ensaio em primeiro lugar, à minha família cujo apoio foi e é incondicional. Na realidade, sem a minha família não tinha sido possível frequentar este Mestrado e consequentemente fazer este projecto final.

Dedico, ainda, este projecto aos comerciantes da Rua de Cedofeita cuja persistência e vontade de preservar o comércio tradicional é imensa.

Agradecimentos

Começo, desde já, por agradecer à ESMAE – Escola Superior de Música Artes e Espectáculo, ao DAI – Departamento de Artes e Imagem, e em particular à Prof. Olívia da Silva, à Prof. Fátima Marques Pereira, aos Profs. Cláudio Melo, João Leal e Paulo Catrica os quais não só me orientaram, como também me apoiaram durante todo o projecto, Graças a eles, eu desenvolvi tanto a nível profissional, como pessoal. Agradeço, ainda, ao Dir. do departamento, Professor Quinta Ferreira.

No entanto, não posso deixar de agradecer ao ISCET que abraçou desde o início este projecto. Assim, agradeço não só à instituição, mas também, ao Director Dr. Adalberto Dias de Carvalho, e ao Engº José Magano, sem o qual o projecto não teria avançado, bem como aos alunos envolvidos neste projecto, em particular o aluno Diogo Paixão, e por fim à Engenheira Rosário Cardoso pelo apoio.

Acrescento, também, ainda outro grande apoio que tive desde cedo, por parte da Gráfica “Digital Magic”, responsável pela qualidade das imagens expostas no exterior. O meu particular agradecimento ao Sr. Luís Santos, Nadine Santos e à Cátia Silva.

Por último, gostaria de elogiar o trabalho verdadeiramente heróico dos comerciantes da Rua de Cedofeita, particularmente numa época como a actual, onde a palavra de ordem se designa “Crise” e para os quais vai também o meu agradecimento por, ainda, nesta época terem tido a disponibilidade e a abertura para atribuírem a este projecto o espaço das montras.

Para finalizar e num carácter mais íntimo, gostaria ainda de agradecer todo o apoio que os meus pais me deram e por terem sempre acreditado em mim, ao meu namorado Pedro que esteve sempre do meu lado, aos meus amigos mais chegados e aos meus colegas de Mestrado. Na verdade, sem vós nada disto era possível.

Palavras-chave Memórias, Comércio Tradicional, Rua de Cedofeita, Fotografia de objecto, Contexto

Resumo Este ensaio fotográfico engloba um conjunto de lojas da Rua de Cedofeita na cidade do Porto e as suas transformações no sector do comércio tradicional. Pretende-se com este projecto, trazer à *memória* do público estas lojas tradicionais, através do seu produto específico que dentro ou fora do seu contexto, ganha aqui uma nova visão. O objeto tradicional é valorizado através imagens expostas em montras de lojas, – com grandes dimensões –, que são registadas fotograficamente numa última fase do projecto.

“Memórias de Cedofeita”, atraiu o público à Rua de Cedofeita e contribuiu para a formação da ACECE – Associação dos Comerciantes e Empresários de Cedofeita –, o que, por sua vez, colaborou para a revitalização da Rua e do seu comércio tradicional.

Keywords

Memoirs, Traditional Trade, Cedofeita Street, Object Photography, Context

Abstract

This photographic essay includes several stores of Cedofeita Street in the city of Porto and its transformations in the sector of traditional commerce. The intention of this project is to bring the public mind these traditional stores through its product, which in or out of context gains a new vision. The traditional object is enhanced by images exhibited in storefronts – with large dimensions – that are recorded photographically in a final phase of the project.

"Memoirs of Cedofeita" attracted audiences to Cedofeita Street and contributed to the formation of ACECE - Association of Merchants and Entrepreneurs of Cedofeita –, which contributed to the revitalization of the street and its traditional trade.

Índice	Dedicatória	
	Agradecimentos	
	Resumo	
	Abstract	
	INTRODUÇÃO	10
	CAPÍTULO I	
	1. A visão do comércio tradicional de Cedofeita	12
	1.1 Contextualização histórica: Rua de Cedofeita e o início do Comércio Tradicional	13
	1.2 A passagem do tempo: a memória das Lojas de Cedofeita	15
	1.2.1 A interpretação visual do objecto: a imagem dentro da imagem	
	1.3 A representação do Real: o objecto e o contexto	20
	CAPÍTULO II	
	2. Estado da Arte	23
	2.1 Edward Weston: O objecto e a representação do Real	24
	2.2 Walker Evans: “Beauties of the common tool” e o contexto	27
	2.3 Zoe Leonard: O comércio tradicional e a memória	29
	CAPÍTULO III	
	3. Metodologias de Investigação	33
	3.1 Processo Inicial	35
	3.1.1 Desenvolvimento de ideia do projecto	
	3.1.2 Pesquisa Teórica e fotográfica	
	3.1.3 Selecção de material fotográfico	

3.2 Processo Intermédio	39
3.2.1 Pesquisa e selecção de lojas	
3.2.2 O projecto em interior e em estúdio	
3.2.3 Participação no projecto Cedofeita Viva, ISCET	
3.2.4 Exposição Fotográfica “Raízes”	
 3.3 Processo Final	46
3.3.1 Finalização de projecto fotográfico	
3.3.2 Construção do livro	48
3.3.3 Exposição Fotográfica final	50
 CONCLUSÃO	51
 FONTES, BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA	54
 Fontes Impressas	54
 Bibliografia	54
 Webgrafia	55
 Índice de Figuras	57
 Fontes Iconográficas	60
 Anexos	67

Introdução

Este ensaio aborda o quotidiano de um conjunto de lojas tradicionais da Rua de Cedofeita que tende, nos dias de hoje, a cair em esquecimento. A problemática deste trabalho centra-se na seguinte questão: de que forma podemos demonstrar esse quotidiano e trazê-lo à *memória* do público em geral, através dos objectos tradicionais vendidos nesse sector comercial?

Para responder à questão colocada foram feitas duas abordagens aos objectos: o objecto fotografado na loja de origem e o objecto retirado da loja e fotografado em estúdio. Pretendemos através desta dualidade de abordagem estudar a funcionalidade do objecto no seu contexto e fora dele. Depois de abordada a questão do contexto, pretendeu-se explorar o objecto enquanto forma e dimensão alterando o seu tamanho inicial e reforçando os contornos da forma, da textura e da cor. Por fim, fotografámos as fachadas das lojas com as imagens dos objectos e com alguns comerciantes que fizeram parte de todo o processo de estudo e pesquisa.

Estamos cientes da aparente volatilidade deste tipo de comércio. Contudo, não se pretende dar uma visão emotiva ou nostálgica da sua presença na cidade.

Como meio de estudar mais profundamente os aspectos anteriormente referidos, dividimos este ensaio em dois capítulos. O primeiro capítulo é formado por dois pontos principais, sendo que o primeiro aborda a visão do comércio tradicional de Cedofeita, e o segundo refere-se ao estado da Arte. No primeiro ponto iremos fazer referência à contextualização histórica da Rua de Cedofeita e do comércio tradicional, seguindo para a explicação da *passagem do tempo* e desse mesmo comércio, e por fim abordaremos a questão da representação do real do objecto. Quanto ao segundo ponto, analisaremos três fotógrafos que influenciaram este projeto, Edward Weston (1886-1958), Walker Evans(1903-1975) e Zoe Leonard(1961).

O primeiro fotógrafo assume nas suas imagens uma linguagem mais conceptual onde as formas são destacadas. Defensor do Novo Objectivismo¹, Weston parte da realidade para a

¹ Novo Objectivismo – Movimento que surgiu na Alemanha no início da década de 1920, como reacção ao expressionismo. Do Alemão *Neue Sachlichkeit*, o movimento Novo objectivista é seguido por um grupo de artistas que representam a realidade através da sua própria noção de realidade, dando novas formas aos objectos que representam.

sua própria realidade e alia a técnica fotográfica minuciosa, à voluptuosidade e escalas acentuadas dos objectos dando às imagens uma visão tridimensional dos mesmos.

Walker Evans, retrata um conjunto de cinco ferramentas, retirando-as do seu contexto dando-lhes, deste modo, uma nova visão. Através da sua representação do real, Evans torna estas ferramentas comuns em objectos belos, apelando à *memória* das mesmas que tendem a cair no esquecimento das pessoas.

Zoe Leonard convoca-nos à *memória* de um conjunto de lojas tradicionais que estão a desaparecer. Através do uso da cor e dos próprios elementos simbólicos das lojas, Assim, Leonard consegue transformar as suas imagens em postais turísticos e calendários anuais que ficam para a história.

O segundo capítulo inclui as metodologias de investigação e a conclusão do projecto. O primeiro ponto é dividido em três partes de desenvolvimento metodológico da abordagem fotográfica na Rua de Cedofeita. Do processo inicial faz parte a pesquisa e selecção de material para o projecto. O processo intermédio envolve a selecção de lojas, o desenvolvimento do projecto em estúdio e em interiores, a participação no projecto Cedofeita Viva do ISCET (Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo) e a exposição fotográfica “Raízes”. O processo final explica o desenvolvimento do projecto na fase de fotografia das fachadas com imagens, a exposição final, a construção do livro para o projecto e inclui a conclusão.

CAPÍTULO I

1. A visão do comércio tradicional de Cedofeita.

1.1 Contextualização histórica:

Rua de Cedofeita e o início do Comércio Tradicional

Numa primeira fase deste ensaio começamos por fazer uma breve contextualização da Rua de Cedofeita, situada na cidade do Porto, sendo, esta, a rua em que nos focamos durante o projecto fotográfico. Inicialmente, este projecto abrangia, também, outras ruas na baixa do Porto – iremos analisar este ponto nas metodologias do projecto. No entanto, concluímos que a Rua de Cedofeita, pela sua importância na área do comércio tradicional, seria a escolhida.

O nome dado à Rua de Cedofeita tem origem na formação da freguesia onde está inserida, e principalmente na construção da Igreja de Cedofeita que segundo alguns estudos remonta ao século XII. O nome da igreja, por sua vez, surgiu pela rapidez com que a obra foi construída, tendo como significado “Cedo feita”, do latim *Cito facta* – “feita em pouco tempo”.²

Inicialmente, Cedofeita era constituída por caminhos de terra e só mais tarde foi construída a estrada de Cedofeita. Anos depois, com a demorada construção dos prédios, o local tornou-se uma Rua. No entanto, quando os caminhos de acesso ainda eram precários, por volta de 1830, já se notavam vários sinais de comércio. A presença de campos de sementeira produziam produtos como o milho, trigo e centeio que eram usados, muitas vezes, como moeda de troca.

Até 1844, a rua apenas com metade do espaço com passeios calçadados, já tinha bastantes ferradores, tornando-se uma das profissões com maior número de trabalhadores em Cedofeita. A partir de 1845, fez-se o empedramento da rua, com passeios laterais longos. Para além de ferradores, já existiam nesta época farmácias, barbearias, padarias, sapatarias, casas de chapéus, lojas de venda de vinho e tabernas, Assim. o tipo de estabelecimentos comerciais referidos eram abundantes em Cedofeita.

Nos dias de hoje, 167 anos depois, ainda permanecem alguns desses estabelecimentos, mas há hoje, muito mais variedade de produtos e lojas do que antigamente.³

² Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rua_de_Cedofeita

³ *O Tripeiro*, Série VI, Ano III, pp. 135-137 e 202-206.

Nas imagens fotográficas feitas para este projeto, iremos conseguir ver uma grande quantidade de produtos vendidos em Cedofeita e lojas que lá se encontram algumas das quais com mais de 100 anos. Estes produtos e ofícios irão documentar o tipo de comércio que ocorre nos dias de hoje, na rua de Cedofeita.

1.2 A passagem do tempo: a memória das Lojas de Cedofeita

“All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt.”⁴

Com a chegada da Revolução Industrial a Portugal em meados do século XIX deram-se uma série de transformações, nomeadamente na área do comércio. O produto artesanal, manufacturado foi substituído pelo confeccionado em grande escala por via da tecnologia das máquinas industriais. Assim, esta altura destaca-se pelo desenvolvimento acelerado dessa mesma tecnologia e consequentemente de um novo poder económico.

Ao longo dos anos sentia-se um constante progresso, sem grandes dificuldades, assim as pessoas adaptaram-se ao gás, electricidade e carvão, para além disto que a arquitectura sofreu, igualmente, em termos de construção alterações, particularmente começou-se a construir em ferro.

Os problemas iniciaram-se quando começou a deixar de haver distanciamento entre o Mercado tradicional e o global. O comércio global começou a instalar-se, as cadeias comerciais introduziram o sistema de *franchising* e das marcas nas ruas tradicionais, permitindo que o mesmo produto fosse simultaneamente vendido em vários sítios, quer seja numa loja independente ou, na maior ameaça ao comércio tradicional, nos Centros Comerciais.

Este desenvolvimento, neste caso específico do projecto, está relacionado com esta problemática que é a substituição do comércio tradicional pelo comércio das grandes superfícies. Em Portugal o comércio tradicional tem vindo a cair em esquecimento e, consequentemente, transforma as lojas e comerciantes num sector de uma história passada, embora na realidade se mantenha nos nossos dias.

A fotografia, apesar de estar associada ao processo mecânico e à percepção acelerada da passagem do *tempo*, é no entanto, um meio credível e adequado para preservar a *memória*. O registo fotográfico, ajuda não só à necessidade fundamental do Homem manter uma forte

⁴ Susan Sontag – *On Photography*. London: Ed. Penguin Books.1979, ISBN, p. 15.

ligação com a *memória* do lugar, como também ajuda a uma percepção mais presente do espaço e do documento.

A passagem do *tempo* transmite a relação entre o *presente* e o *ausente*, entre o *que foi* e o *que é*, ou o *que deixou de ser*. Neste caso, é da presença do comércio tradicional de onde decorre a necessidade de o documentar. Mas, com o desaparecer gradual do comércio, vem também o sentimento de *ausência* que permanecerá num documento de registo fotográfico. A imagem não traz o *momento* de volta, mas *congela-o*, *memoriza-o*, dando uma noção de “eternidade”.

Assim, podemos abordar a questão da fotografia como elo de ligação triangular entre o *momento* de registo fotográfico do *lugar*, o desaparecimento do *lugar* e o reviver do *lugar* através da fotografia. Mais uma vez, a *memória* faz parte do processo construtivo da imagem, do fotógrafo e do leitor, daí o reviver, o revitalizar das raízes do assunto. Assim, a:

“...(relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objecto: o momento de tirar a fotografia) como com um momento de recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento de voltar a ‘tirar a fotografia’...”⁵

Na *A Câmara Clara*, Roland Barthes⁶ a referência ao “isto foi”, transmite-nos a ideia de passado e, assim ao mesmo tempo daquilo que existiu, do real. Podemos, ainda, completar esta ideia, com a de Philippe Dubois no *O Acto Fotográfico*⁷, no capítulo *Pragmática do índice e efeitos de ausência*, onde o autor aborda a fotografia como fazendo parte do grupo dos signos. Os signos fazem a ligação entre o assunto físico e o momento imediato e o objecto passa a ser um *facto*. Ou seja, para Dubois, o que interessa é toda esta ligação que constitui o processo de construção da fotografia e não, necessariamente, o produto final. Sendo assim, o “isto foi” é feito dessa ligação que nos leva ao facto do objecto ter existido realmente e o seu referente. Deste modo, segundo Dubois:

“...os índices são signos que estabelecem, ou estabeleceram em dado momento, com o seu referente (a sua causa) uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata, enquanto os ícones se definem preferencialmente por uma simples relação de semelhança atemporal e os símbolos por uma convenção geral.”⁸

⁵ Philippe Dubois – *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Éditions Labor, 1992. p. 60.

⁶ Roland Barthes – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2010, ISBN pp. 86-88.

⁷ Philippe Dubois – *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Éditions Labor, 1992.

⁸ Philippe Dubois – *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Ed. Éditions Labor, 1992. p. 55.

Barthes, ao falar do “isto foi” que, como afirmámos anteriormente, está ligado ao passado, transmite-nos a ideia da ligação da fotografia à *morte*. A fotografia como documento de *registo*, capaz de *recordar*, também leva ao sentimento do que passou e não volta, daquele *momento* representado num documento que *morre* porque não se volta a acontecer.

“...lê-se nitidamente na fotografia histórica: há sempre nela um esmagamento do Tempo; isto está morto e isto vai morrer.”⁹

Ou seja, apesar do “isto foi” nos transmitir a ideia de que referimos anteriormente do objeto passar a ser um *facto*, também o assunto, apesar de ser uma *memória*, está “morto” e inanimado. A fotografia gera a melancolia da recordação que não se pode voltar a ter, apesar de a memorizar.

Dentro do comércio tradicional, o objecto vendido acaba por ser um manifesto de passagem do tempo. O pó, os riscos que ganha, transmitem a ideia de duração no espaço comercial. O pormenor do objecto é a marca que nos transmite a presença dos rastos temporais do comércio e do comerciante, e só a lente fotográfica tem capacidade de mostrar esse pormenor. O mesmo não se passa com os objectos produzidos em massa, cujo aspecto é cuidado e quase plastificado.

Ao fotografarmos um objecto tradicional e ao captar o seu pormenor, estamos a focar a sua existência, para além do trivial simbolismo de venda ou compra que lhe é atribuído. O objecto passa a ser um assunto, uma fonte de *memória* do comércio.

No entanto, o objecto fotografado só é essa *fonte*, quando está ligado à interpretação visual que, desta vez, não é do fotógrafo, mas sim do leitor. O fotógrafo transmite nas suas imagens, a sua visão do objecto e, de certa forma, as memórias que tem do mesmo. Ao ver as mesmas imagens, o leitor não terá a mesma interpretação e vai construir as suas próprias *memórias* em relação ao assunto. Desta forma, podemos partir do princípio em que a *memória* é interpretação.

⁹ Roland Barthes – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2010, ISBN. p.107.

Neste projecto, as imagens em grandes escalas do objecto tradicional colocadas nas montras das lojas representam a interpretação visual da fotografia. Porém, essa interpretação advém também do conjunto de *memórias* que partilham os comerciantes sobre os seus espaços e objectos, da imagem mental que projectam através de palavras para explicarem a sua história. O que acontece neste projecto, é precisamente a manifestação da interpretação do objecto que trás novas *memórias* ao público e aos comerciantes, mas através da imagem.

Após a exposição das imagens dos objectos nas montras, a Rua de Cedofeita ganha outras *memórias* visuais. A segunda parte do registo fotográfico neste projecto é feita como seu testemunho, onde as fachadas das lojas já com os objectos nas montras são o assunto. Algumas imagens contêm ainda os comerciantes, pela importância na preservação da *memória* que eles têm neste espaço.

É aqui representada a passagem do *tempo* do comércio da Rua de Cedofeita através do quotidiano dos seus comerciantes e dos objectos que vendem nos dias de hoje, de forma a preservar a sua *memória*. Podemos, desta forma, afirmar que esta segunda parte do projecto é a imagem dentro da imagem, a interpretação dentro da interpretação, a *memória da memória*.

Quer a questão da *imagem da imagem*, quer a questão da *memória* encaixam-se na ideia de “postal”. O postal é um pedaço de papel ilustrado que colecciona o *momento*, recorda-o. Walker Evans começou a coleccionar postais quando tinha doze anos. Segundo um artigo de Steidl Ville ¹⁰, Evans interessava-se pela simplicidade e frontalidade dos postais, pela forma como eles representavam um *espaço* e um *tempo*, ainda que não tivessem qualidade fotográfica. Os cerca de 9000 postais que coleccionou mostravam cenas de quotidiano dos Americanos, como ruas ou edifícios desde 1900 até 1930 ¹¹.

"I've noticed that my eye collects," he wrote much later. "My eye is interested in streets that have rows of wooden houses on them. I find them and do them. I collect them." ¹²

¹⁰ Walker Evans. In Steidlvile. Disponível em:
<http://www.steidlvile.com/books/907-Walker-Evans-and-the-Picture-Postcard.html>

¹¹ Walker Evans. In The Guardian. Disponível em:
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/05/photographer-walker-evans-postcards?INTCMP=SRCH>

¹² Walker Evans. The Guardian. Disponível em:
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/05/photographer-walker-evans-postcards?INTCMP=SRCH>

Durante esta altura, os americanos começaram a viajar para sítios onde nunca tinham ido, o que fez com que comesçassem a enviar aos seus familiares provas das suas viagens. Essas provas eram os postais. As ruas e as fachadas transformavam-se em locais documentados e relembrados através do postal. Aqui, a necessidade de coleccionar, tem, mais uma vez, íntima relação com a preservação da *memória* de um determinado *tempo*, com o testemunho de um local.

Apesar de o acto de coleccionar postais ser uma necessidade íntima de Evans, para observar e relembrar *momentos*, o postal está sempre associado a um lado turístico, por consequência pouco pessoal no sentido em que toda a gente pode ver e discorrer sobre o mesmo. O postal distingue-se, por exemplo, da fotografia vernacular, já que esta constitui um arquivo pessoal do quotidiano familiar, muito íntimo e próximo apenas ao seio da família.

As imagens das fachadas da Rua de Cedofeita, por mais íntimas que sejam ao trabalho e à “marca” ou ao cunho pessoal da autora, são ao mesmo tempo uma partilha de *memória* com comerciantes e o público em geral. As imagens ficam como uma espécie de postais de *recordação do espaço*.

1.3 A representação do Real: o objecto e o contexto

Anteriormente, abordámos o objecto e a sua relação com a passagem do *tempo*, a *memória* e a *interpretação*. Para além destes três pontos, existe, ainda, um outro que se insere na fotografia por esta ser um meio de representação do real.

A fotografia enquanto meio mecânico e técnico transmite a sensação de veracidade, de credibilidade, de testemunho e, mesmo, prova. O *olho* da câmara fotográfica é, por um lado, um reflexo da realidade e, por outro, a sua indubitável transformação. Em primeiro lugar, a fotografia vê-se como reflexo da realidade porque está associada ao processo de imitação da mesma, na medida em que a mão do artista nela não intervém física e directamente, como sucede com a do pintor em relação às suas obras. Em segundo lugar, temos a fotografia como meio inapto para representar com toda a verossimilhança essa realidade, já que não lhe é possível absorver e captar um conjunto de factores da própria Natureza, como sejam a luz ou as sombras. Isto é, a fotografia, sendo um meio químico-científico que existe graças ao processo óptico de sensibilidade à luminosidade dos cristais de prata, consegue captar a luz emitida por qualquer objecto iluminado, seja de que forma for – nisso se distinguindo da pintura. No entanto, a óptica fotográfica não consegue captar a Natureza na sua plena “naturalidade”, porque esta é ela própria constituída por uma intrínseca complexidade para além da ciência.

Isto leva-nos a definir a fotografia como um meio de representação do real, não só pela a inaptidão que referimos anteriormente, mas também por estar sempre associada ao fotógrafo que tem o seu *olhar* único sobre o assunto que quer representar. Esse *olhar* transporta-nos à verdade e realidade do autor e não do assunto real. Para além disso, a fotografia, como meio bidimensional transmite-nos apenas um *frame* de todo um acontecimento envolvente de sensações e variações espaciais. Ao mesmo tempo, a fotografia tem a capacidade de, no imaginário do leitor, criar uma nova realidade sobre o assunto, de verdadeiramente a transformar.

Linda Roodenburg, em *A Fotografia documental, o contexto e a identidade*, refere o processo interactivo entre a interpretação, a intenção e o contexto. A interpretação resulta da intenção que o fotógrafo tem ao captar o assunto num determinado contexto. Roodenburg aborda da intenção como um *momento decisivo* para o fotógrafo, em que o autor estuda e transforma o

assunto fotográfico consoante a sua visão, para o transmitir ao leitor – a interpretação da interpretação.

“The photographer investigates and portrays social developments and situations from his or her own world view, in order to influence people’s notions and images of society. The intention is crucial here and it requires deliberate reflection on the role of photography in culture, particularly visual culture and on how people perceive the medium.”¹³

O fotógrafo escolhe o assunto fotográfico intencionalmente, bem como as metodologias técnicas que quer usar para o registar. O fotógrafo tem ainda o poder de escolher o contexto em que quer registar o objecto, mas está condicionado, desde logo, ao contexto a que o assunto é naturalmente associado pelo leitor. Isto é, existe o contexto habitual e intrínseco do assunto que todos conhecem, e existe o contexto que o fotógrafo escolhe para registar o assunto.

Neste projecto, o contexto do objecto tradicional – assunto – é a loja, mas a fotógrafa retira-o da loja para lhe dar um novo contexto: o estúdio onde passou a ser registado. A partir deste momento, a representação da realidade do objecto fotografado em estúdio, é a realidade da fotógrafa. Há uma intenção, uma interpretação do real e um contexto associado que nasce dessa interpretação. De todo este processo advém o documento fotográfico, o registo que está associado à fotografia documental, desde cedo pelo seu poder de transmitir uma evidência visual, por trás do conceito e intenção do autor.

A visão dada neste projecto sobre a realidade do comércio, é transformada pelo tamanho que se dá aos objectos tradicionais quando impressos. Os objectos têm um certo tamanho, mas quando são vistos aqui em formato de imagem fotográfica, ganham novas dimensões capazes de representar uma realidade transformada. O objecto passa de instrumento de comércio para um objecto de leitura visual e interpretação. Quando as montras são fotografadas, já com os objectos e alguns comerciantes, há, mais uma vez, a imposição do *olhar* da fotógrafa, o que torna a imagem em mais uma representação.

¹³ Wendy Ewald, Rineke Dijkstra, Paul Seawright – *Documentary photography, Context and Identity* – Linda Roodenburg. In *Photoworks in progress: constructing identity*. London: Book in Dutch, English, 1997. p. 6.

Mas, para que haja a tal interpretação das imagens dos objectos por parte do público, temos que expor as imagens. Ao fazê-lo consoante o sítio escolhido existe, mais uma vez, um contexto implícito. Neste caso, as imagens foram expostas nas montras das lojas onde foram recolhidos os objectos para fotografar. Estamos, assim, novamente, perante uma intenção da parte da autora em contextualizar o objecto no espaço comercial e em chamar a atenção do leitor para interpretar o registo dos objectos expostos nas montras.

No entanto, aquilo que o autor quer transmitir pode nem sempre ser aquilo que o leitor vai interpretar, porque a leitura e interpretação das imagens vai depender do contexto em que cada pessoa se encontra. Para sustentar esta ideia, citaremos mais uma vez Linda Roodenburg, que refere que a intenção, o assunto e técnica escolhidos são controlados pelo fotógrafo, mas não o contexto em que o assunto fotográfico é visto.

“The intention of the work, the subject, the method and technique are all in the photographer’s control; a fourth element, however, the context in which the work is seen, is dependent on the market – clients, publishers, cultural institutions.”¹⁴

Ao fazermos o registo das fachadas das lojas com as imagens dos objectos expostos, vamos estar a fazer, como já foi referido anteriormente, *uma imagem da imagem*. Enquanto que numa primeira fase foram estudados, interpretados e fotografados os objectos em estúdio, nesta fase temos o documento que evidencia a projecção das imagens dos objectos num espaço público, aonde a fotógrafa partilha com o público a sua interpretação e visão íntima do comércio tradicional.

¹⁴ Linda Roodenburg – *Documentary photography, Context and Identity*. Book in Dutch, English, 1997. p. 7.

CAPÍTULO II

2. Estado da Arte.

2.1 Edward Weston: O objecto e a representação do Real

O primeiro fotógrafo a ser abordado é Edward Weston (1886 - 1958), natural de Chicago, sendo que a abordagem passará por uma das suas obras que teve início em 1922, na cidade do México.

Até 1922, o fotógrafo fazia, maioritariamente, retratos, nus e paisagens. Todas as suas imagens, incluindo as de objectos e produtos, mostram que o fotógrafo usava, frequentemente, a fotografia como interpretação plástica e estética das formas no nu feminino. O fotógrafo parte da realidade para demonstrar a sua própria realidade, o que faz com que as suas imagens tenham uma linguagem muito particular e conceptual. Para compreendermos melhor este ponto, iremos passar à análise de dois dos seus trabalhos fotográficos.

Na série de imagens *Conchas* – conjunto de 14 imagens –, executada em 1927 temos a percepção das formas voluptuosas do objecto que existem devido à iluminação e exposições longas que o fotógrafo usa. O pormenor vincado e os reflexos de luz intensos, dão à concha novas formas. O objecto passa a ter duas novas visões: a primeira é a visão que o fotógrafo tem e que quer transmitir ao público sobre o objecto; a segunda é a visão que o público tem da imagem construída. No primeiro caso, existe uma observação e análise minuciosa do objecto pela parte do fotógrafo. Weston, tem o objecto real à sua frente e a forma como o trata técnica e conceptualmente, é um manifesto da sua visão sobre o mesmo, da sua própria realidade. No segundo caso, o público já faz uma *interpretação da interpretação* do autor que é vista agora em papel, com uma composição formada e pensada anteriormente.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Weston, assume uma relação próxima com a representação do real. Apesar do fotógrafo interpretar o objecto à sua maneira, fazendo com que o mesmo deixe de parecer real, isso não quer dizer que o objecto não seja uma representação do real. No caso das conchas, os objectos assumem formas que parecem ganhar vida própria. O fotógrafo dá ao objecto uma tridimensionalidade marcada, já que lhe aplica volume e ritmo através da composição, iluminação e contraste que faz com o fundo. Apercebemo-nos, aqui, do uso das formas femininas de que referimos anteriormente. As conchas parecem envolver-se em si próprias e contêm uma subtilidade característica do corpo feminino – figuras 2 e 3. No entanto, apesar do fotógrafo nos dar esta noção de surrealismo no objecto, acentuada pelo dramatismo do P&B, as suas imagens não deixam de ser uma representação do real, no sentido em que existem e têm contacto directo com o fotógrafo.

Datada entre 1929 e 1930, a série *pimentos* – figura 4, representa o *novo objectivismo* adoptado pelo fotógrafo. Este movimento artístico é notório nas suas imagens pelo uso do objecto estático e misterioso, pela suavidade e representatividade. O objecto passa a ter um intuito explicativo, descritivo, que nos faz interpretá-lo e analisá-lo ao pormenor. Os pimentos, apesar da sua simplicidade estão carregados de um simbolismo metafórico. A intenção do fotógrafo pode ser a de mostrar um pimento, mas o que acabamos por observar, assemelha-se mais a um dorso masculino musculado, ou a dois corpos fundidos, ou a formas femininas. As influências do retrato e das estruturas corporais estão sempre presentes nas imagens de Weston. Para além disso, o produto acaba por ganhar outra dimensão pelas escalas que lhe são atribuídas, através da técnica de *close-up*. O pimento que, normalmente,

cabe na palma da mão, acaba por ganhar uma escala muito maior, o que faz com que o produto assim sobredimensionado pareça gigantesco.



Figura 4

A representação do real feita por Weston, é aqui conseguida através da descontextualização que ele faz do objecto do quotidiano, dando-lhe uma identidade própria, através da sua visão do assunto. Os objectos são reais, mas transmitem um leque abrangente de interpretações visuais.

Neste projeto fotográfico, também o objecto é representado segundo as noções de interpretação de realidade da autora. Isto é, em “Memórias de Cedofeita”, os objectos tradicionais também são descontextualizados e as suas formas e texturas são acentuadas para ganharem uma nova visão. Neste projeto não há uma intenção de transformar os objectos ou dramatiza-los, como faz Weston, porém, os objectos são valorizados e assumem uma identidade para além daquela que lhes é atribuída diariamente – a de funcionalidade.

2.2 Walker Evans: “Beauties of the common tool” e o contexto

A descontextualização do produto nas imagens de Weston, pode ser relacionada com uma obra do fotógrafo Walker Evans (1905-1973), natural de Kenilworth, um subúrbio de Chicago. *Beauties of the common tool*, é o projecto fotográfico realizado por Evans em 1955 que constitui um conjunto de cinco imagens, publicadas na *Fortune Magazine*, revista onde o fotógrafo trabalhou durante 20 anos.¹⁵

A intenção do fotógrafo com este projecto, é a de demonstrar, através de ferramentas comuns, a vida de um conjunto de trabalhadores da época. Tal como Weston, Evans também retira os objectos do seu contexto habitual, transportando-os para uma nova dimensão que permite ao fotógrafo fazer a sua própria leitura dos mesmos. As ferramentas são conotadas, acima de tudo, pela sua funcionalidade, quer no ramo profissional, quer para uso comum. Neste caso, Evans dá às ferramentas uma segunda leitura que nos permite ver/observar a ferramenta para além daquilo a que está, por norma, destinada.

Mais uma vez, estamos perante uma representação do real, em que o autor assume uma relação com o objecto e transforma-o consoante a sua visão. As imagens de Evans diferenciam-se das imagens de Weston, pela forma como os objectos estão iluminados e colocados no espaço. Para além disso, as imagens de Evans não demonstram uma carga tão dramática; assumem, porém, um naturalismo destacado pela pureza representada. Os contrastes não são tão carregados e a luz é mais leve. A ferramenta torna-se um objecto belo.

Neste caso, a forma como Evans trata e fotografa os seus objectos, é mais próxima ao projecto “Memórias de Cedofeita”. Também neste projecto se pretende, através das formas acentuadas dos objectos, apelar à memória do produto tradicional. Há aqui uma demonstração da realidade dos objectos, mas sem o toque dramático que era dado por Weston. Neste projecto há também uma preocupação semelhante à que tinha Evans, de forma a dar uma visão enaltecida das peças, mas nunca demasiadamente densa ou voluptuosa.

¹⁵ Walker Evans. *Beauties of the common tool*. In *Fortune Magazine*. Disponível em <http://www.fulltable.com/vts/f/fortune/aa/tools/a.htm>

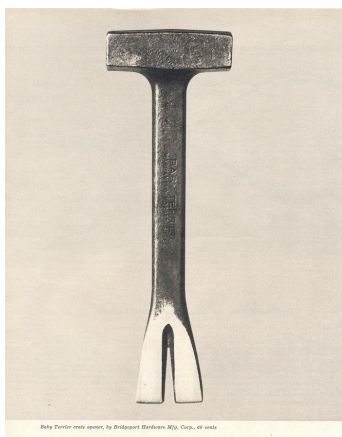


Figura 5

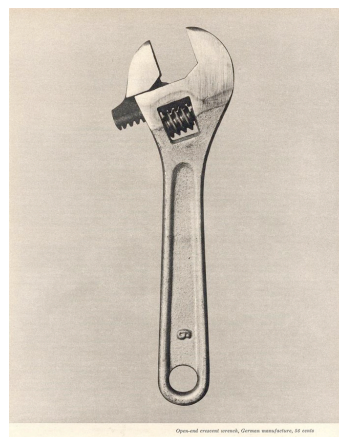


Figura 6

No entanto, também Evans transmite nas suas imagens um certo mistério. Não há sinais de estragos, ferrugem, ou riscos nas ferramentas, é quase como se fossem novas. Estas ferramentas estão representadas pelas suas formas, e não pelo seu uso. Porém, nota-se uma necessidade da parte do fotógrafo em apelar à *memória* do produto manufacturado e industrial, já que estas ferramentas, pela sua vulgaridade, acabavam por cair no esquecimento das pessoas.

“Among low-priced, factory-produced goods, none is so appealing to the senses as the ordinary hand tool.”¹⁶

Evans, ilumina os seus objectos de forma a conseguir modelá-los, apesar de ser de uma forma muito mais subtil e poética do que Weston. A composição simétrica ajuda a dar perfeição e estabilidade aos objectos e ao mesmo tempo faz com que pareçam levitar, como se apoiassem em si próprios. Mais uma vez, esta é a representação do real para o fotógrafo que nos transporta para uma dimensão de múltiplas interpretações através dos assuntos que fotografa.

¹⁶ Walker Evans. Beauties of the common tool. Fortune Magazine. Disponível em : <http://www.fulltable.com/vts/f/fortune/aa/tools/a.htm>

2.3 Zoe Leonard: O comércio tradicional e a memória

Ao contrário dos dois fotógrafos abordados anteriormente, a fotógrafa Zoe Leonard não dá às formas uma importância tão relevante, como iremos ver de seguida. Leonard, nascida em Liberty, Nova Iorque em 1961, desenvolveu o trabalho *Analogue*, que realizou entre 1998 e 2007. Este projecto tem uma carga social e económica muito vincada. O assunto aqui tratado está relacionado com o desaparecimento do comércio tradicional e com as formas do poder salvaguardar através da *memória*.

A questão da *memória* aqui tratada por Leonard, vai de encontro ao momento em que referimos o poder dos postais como registo do espaço e do tempo (página 23). A fotógrafa, também faz das suas imagens uma espécie de postais colecionáveis que registam um conjunto de lojas tradicionais e o seu desaparecer.

A Zoe Leonard, começou o seu trabalho em Brooklyn, na Lower East Side, onde o desenvolvimento e expansão da economia global eram notórios. Mais tarde, o seu trabalho espalhou-se por países subdesenvolvidos como África e Ásia. Leonard, interessava-se pela forma como o crescimento global dos Centros Urbanos gerou transformações na paisagem que a rodeava (mais especificamente as lojas e produtos tradicionais).

“...How we affect the landscape around us, what we build, what we leave behind, what we make.”¹⁷

Como foi mencionado, Leonard tem a intenção de apelar à *memória* através das suas imagens fotográficas. Para isso, a autora foca-se nas fachadas de lojas tradicionais e nos produtos dessas lojas, dando-lhes a sua visão. As suas imagens estão repletas de simbolismos que nos transportam para aquela época, como se fossem feitas para ficarem para a história.

A fotógrafa faz uma espécie de paragem no *tempo* e no *espaço*. O seu contacto com o *tempo* e *espaço* são estabelecidos nas suas visitas às lojas. De seguida, Leonard consegue traduzir a sua realidade e transpô-la nas imagens, através da sua própria visão.

¹⁷ Zoe Leonard. In Interview at Documenta 12. Kassel, Germany, 2007.
Disponível em: <http://www.dmovies.net/documenta12/>

Outro elemento importante nas imagens de Leonard, é o uso da cor. Com a intenção de preservar *memórias* das lojas, a fotógrafa torna as suas imagens numa espécie de postais que nos relembram o *espaço*. As cores não são demasiadamente contrastadas, o que lhes dá um ar mais puro. Ao mesmo tempo, a fotógrafa dá às imagens um tratamento minucioso ao nível cromático e de escalas na pós-produção, o que faz com que as imagens se tornem quase intemporais, como as próprias lojas.

Neste trabalho que constitui um conjunto de 40 imagens seleccionadas em 500, o registo e o documento em si tornam-se mais importantes do que as próprias formas. Isto é, não há uma necessidade da parte da fotógrafa em embelezar a imagem, tal como acontecia no caso de Weston.



Figura 7



Figura 8

Primeiramente, as imagens de Leonard nunca são simétricas. O seu ponto de vista contrapicado não permite que as linhas verticais fiquem alinhadas, o que nos faz perceber que Leonard não procura o rigor formal. No entanto, as suas imagens acabam por ganhar um equilíbrio muito suave. O caso mais ocorrente nas suas imagens desse equilíbrio é a tipografia da loja, recortada de forma imperfeita. A tipografia denota o carácter artesanal da sua escrita; a sua colocação cria ritmos e parece servir como um apoio da loja, como uma marca. Mais uma vez, parece surgir como uma *memória*, no sentido em que este tipo de letra era usado, maioritariamente, neste tipo de loja. Assim, um completa o outro.

A ironia é uma característica muito presente em *Analogue*. Em casos como a figura 9, deparamo-nos com a força da marca, da globalização e produção em série da Coca-Cola. Esta

marca que, normalmente, é associada a grandes *spots* publicitários e ao mundo capitalista, chega também aos locais mais subdesenvolvidos, apesar da imagem mais empobrecida. É irónico e provocatório que em sítios como Uganda, onde a pobreza está instalada, haja uma marca associada sobretudo ao capitalismo.



Figura 9

Leonard, foge a qualquer tipo de abstraccionismo. Ao contrário de Weston que explorava as formas dos objectos no espaço de estúdio, Leonard faz-nos pensar e reflectir sobre as suas imagens, devido aos elementos que as próprias lojas e produtos têm. A sua representação e interpretação do real está muito mais próxima da realidade e representa-a de acordo com o que observa quotidianamente.

Leonard aproxima-se ao projecto “Memórias de Cedofeita”, pela relação entre o espaço, tempo e memória. Quando no fim deste projecto fotografamos as fachadas das lojas com as imagens dos objectos lá colocados, vamos estar a memorizar a transformação da Rua de Cedofeita. Tal como Leonard, também pretendemos neste projecto documentar um grupo de lojas e fazemo-lo fotografando os seus objectos e as suas fachadas que estão em vias de desaparecer. Assim como Leonard, também usamos neste projecto um registo a cor, tratada de forma a mostrar a própria suavidade das cores das fachadas das lojas.

Concluímos, no sentido de que cada um dos fotógrafos aqui abordados se aproximam ou distanciam, pela forma como representam a realidade. As abordagens podem variar muito de fotógrafo para fotógrafo, mas a existência do *referente* está presente em cada um dos casos apresentados. O *referente* é o objecto, o *sujeito* presente no quotidiano do fotógrafo, e este por sua vez descontextualiza o objecto ou o sujeito do seu habitat natural ou mantém-no.

Os conceitos e técnicas que cada um dos fotógrafos adoptam, adequam-se às suas intenções perante o assunto de estudo, seja ele dominado por aspectos formais e estéticos, como por motivos que apelam à *memória* e à história de um certo local, numa época e num *tempo*.

A escolha destes autores e respectivos trabalhos baseou-se pela sua relação com o produto, o espaço e contexto. Também é importante para podermos entender em que medida é que cada um dos fotógrafos – que têm linguagens visuais sempre distintas – se relaciona com o assunto e como o interpreta e representa.

Em “Memórias de Cedofeita”, pretendemos representar uma visão da realidade e através dela apelar à memória. Assim, os autores escolhidos e referidos anteriormente, ajudam à construção deste projecto na medida em que os três manifestam influências, não só a nível de imagem e conceito nos seus trabalhos, quer a nível das formas e texturas dadas aos objectos, como sucede com a iluminação e o apelo à *memória*.

CAPÍTULO III

3. Metodologias de Investigação.

As metodologias aplicadas para a execução deste projecto estão divididas em três processos principais que se desmembram em outros pontos essenciais de organização. O primeiro é o processo inicial que engloba a ideia do projecto, a forma como esta começou por se desenvolver, a primeira fase de pesquisa teórica e fotográfica utilizada e a selecção de material fotográfico a usar durante o projecto.

O segundo processo é o intermédio que representa o momento em que o projecto já está numa fase mais desenvolvida, e em que a ideia começa a ser posta em prática. Este processo é subdividido em oito etapas principais. A primeira contém a selecção final das lojas e a pesquisa fotográfica profunda feita nas mesmas; a segunda integra a análise e selecção de negativos e imagens já feitos; a terceira etapa mostra como foi efectuado o trabalho em interiores e em estúdio; a quarta etapa constitui a reflexão teórica fotográfica constituinte tanto nos estudos em interiores, como em estúdio; a quinta etapa envolve a participação no projecto Cedofeita Viva, no ISCET e a influência que este teve em questões metodológicas e sociais para o projecto final; a sexta etapa é formada pela edição de imagens para exposição fotográfica introdutória ao projecto; a sétima mostra essa mesma exposição; por fim, a oitava etapa fala sobre a aceitação do projecto por parte do grupo de comerciantes que se integraram no mesmo.

O terceiro processo é o final que constitui a aceitação pública, a construção das imagens finais e a finalização do projecto prático, quer na parte de edição como na parte de exposição das imagens. Dentro deste processo, temos a edição final das imagens e a forma como vão ser expostas e apresentadas.

3.1. Processo Inicial

A ideia que nos levou à construção deste projecto, advém de uma visita a uma loja de casquilhos e lâmpadas – fig. 1 – em 2009, na Rua de Ceuta – baixa do Porto. A segunda visita realizada a essa mesma loja foi, já com uma câmara fotográfica para registar o espaço. Daí surgiu a ideia de trabalhar a nível fotográfico, um conjunto de lojas e objectos tradicionais.

Inicialmente, começou por se fazer um trabalho de pesquisa em várias lojas na baixa do Porto, com o intuito de mais tarde fazer uma selecção para fotografar. Os estudos fotográficos começaram por envolver primeiro as fachadas das lojas, e de seguida os interiores das mesmas.

A câmara fotográfica escolhida foi a *Hasselblad 501Cm*. Primeiramente, usaram-se negativos a P&B 120mm e foram tiradas várias imagens que representavam as fachadas das lojas. Porém, depois de uma análise visual profunda, concluiu-se que essas imagens não transmitiam por completo a transformação comercial tradicional na baixa do Porto. Ainda assim, essas imagens serviram como um registo e pesquisa prática. Essa conclusão surgiu não só porque o P&B não parecia ser a melhor opção, mas também porque as imagens das fachadas não preenchiam os objectivos deste projecto – fig. 2.



Figura 1



Figura 2

Desta forma, os estudos passaram a ser feitos com negativos de cor, foram rejeitadas as fachadas, passando a ser visitados e fotografados os interiores das lojas. Nos interiores havia já uma ligação mais próxima entre o fotógrafo, o assunto e o comerciante. Os pormenores mostravam como o produto é colocado e organizado pelo comerciante, transmitindo uma passagem do *tempo* naquele *espaço*. Aqui, já existia uma aproximação ao assunto que se queria tratar e assim, fotografaram-se os interiores das lojas – figuras 3 e 4.



Figura 3



Figura 4

As escolhas técnicas para as imagens dos interiores têm como base a relação que se pretendia obter entre o objecto e o observador. Pretendemos que o segundo interprete a identidade do primeiro através de um conteúdo com pormenor das formas e do uso de isotopias visuais.

Primeiramente, a ideia dos objectos em série numa escala reduzida pedem uma imagem a uma escala suficientemente grande. Para isso surgiu a escolha da câmara, do formato e das objectivas. Em segundo lugar, pretendeu-se mostrar as cores dos objectos, não só pela relação original e tradicional que as mesmas têm consoante as necessidades do vendedor e do cliente, mas também para criar os efeitos plásticos visuais pretendidos. As cores mais quentes da *Kodak* estabelecem a aproximação que há entre o vendedor, o consumidor e o próprio produto, bem como a caracterização do espaço que é quase sempre envolvido por materiais quentes, como madeiras. As longas exposições e aberturas fechadas são escolhidas devido à pouca luz existente nas lojas e para ser conseguida uma maior profundidade de campo, de maneira a obter o maior número de pormenores. Nesta altura, sabia-se que teria que existir alguma pós-produção para corrigir a cor e contraste das imagens e assim torná-las coerentes, quando se virem expostas num todo.

O observador deve ter acesso à dimensão do produto e às suas formas e cores para conseguir ter a percepção da intenção da fotografia. Deste modo, pretende-se mostrar a identidade do objecto e a ligação que o mesmo tem com o observador quando é visto e representado numa imagem fotográfica. Numa primeira leitura, é intencional a aproximação ao objecto comum que o observador, normalmente, não vê na qualidade de cliente. Deverá existir uma reflexão tanto da parte do autor, como do observador sobre as formas singulares e em conjunto. O que está por trás daquele produto e o porquê da colocação do mesmo dessa forma, naquele lugar.

Quanto aos elementos morfológicos, desejava-se que o grão fotográfico fosse menos visível para facilitar a aproximação do observador enquanto que as linhas definidas dariam volumetria e dinamismo ao objecto, ou seja ao mesmo tempo que os separam também os aproximam. Os planos aproximados servirão para limitar o espaço que se pretende mostrar e para conseguir captar mais pormenor daquilo que interessa. A escala envolvente de planos médios, pretende uma aproximação emotiva ou intelectual do espectador ao ver a imagem, o que irá favorecer a sua identificação. A forma estrutural, a identidade visual, é conseguida a partir de um conjunto de objectos que formam a loja, dando-lhe uma identidade visual.

A cor e a linha permitem a discriminação das figuras sobre o fundo e dessa forma, o espectador poderá reconhecer as formas para lá da sua existência subjectiva. A película é lenta, com uma sensibilidade de *160 ISO*, logo o grão fotográfico é menos visível e a sua resolução maior. A textura dos objectos, como já foi referido, vai criar profundidade. Quanto à iluminação, é escolhida a luz natural dura, forte em contrastes, incluindo brancos e negros. Não há uso de *flash* ou iluminação artificial porque isso poderia quebrar a espontaneidade das lojas e respectivos produtos. Quer-se um brilho relativo, não ao ponto das imagens ficarem bastante embranquecidas, mas também sem nunca deixar o brilho baixo ao ponto de se poder perder a cor. A temperatura de cor da fonte de luz é baixa, logo a fotografia será mais amarelada.

Foi nesta altura que se constatou que a cor é um elemento muito importante neste projecto, pois serve para referir a identidade objectal, criar o espaço plástico da representação, dar dinamismo e força expressiva à composição e o facto de serem cores quentes, faz com que se produza uma sensação de aproximação ao espectador – já anteriormente referida – favorecendo a percepção dos elementos de identificação. O objecto foi fotografado de frente, com linhas rectangulares, simétricas ao formato da imagem. Quanto ao ritmo, a ideia de repetição é essencial nas imagens. Continham, portanto, uma periodicidade acentuada e a sua estruturação ou modo de organização foi feito consoante o tipo de objecto que está na imagem, mas de forma a serem coerentes entre elas. Há, assim, uma elevada presença de isotopias – uma repetição de unidades relacionadas entre si pela sua forma ou significado.

Enquanto se faziam visitas às lojas, fez-se também o contacto com os comerciantes, explicava-se o projecto e pedia-se autorização para fotografar o espaço. Devido a problemas ao nível de compreensão do projecto por parte de alguns comerciantes, passou-se a levar

reproduções de imagens já feitas de outras lojas. Isso permitiu que quase todos os comerciantes facilitassem o acesso, e alguns mostraram um interesse bastante positivo pelo projecto. Levaram-se também reproduções de imagens das lojas que se tinham fotografado logo à primeira para que os vendedores sentissem mais confiança no projecto, ou uma imagem dos próprios comerciantes à porta do seu estabelecimento – figura 5.



Figura 5

Ainda com a mesma câmara fotográfica, mas desta vez com negativos cor foram revisitadas todas as lojas, já que os negativos ainda não estavam como se pretendia.

3.2 Processo Intermédio

Nesta fase do projecto já sabíamos o que se pretendia ao nível técnico e conceptual na questão das imagens dos interiores. O que ainda parecia faltar era a selecção final das lojas. Tínhamos muitas imagens de várias lojas na baixa da cidade do Porto, mas faltava ainda estabelecer uma relação entre as lojas escolhidas. Dispúnhamos de duas hipóteses para criar uma ligação entre as imagens das lojas: a primeira seria mostrar apenas uma imagem de uma loja por Rua; a segunda hipótese e a escolhida, seria seleccionar uma Rua e trabalhar num conjunto de lojas da mesma.

A Rua de Cedofeita foi uma das primeiras ruas da Cidade do Porto a ligar-se ao comércio tradicional. Sendo assim, e tendo já feito estudos fotográficos nessa mesma Rua optou-se por se fotografar um conjunto de lojas da mesma. Durante as visitas a essas lojas, surgiu a ideia de completar as imagens dos interiores e do produto em série fotografado no seu contexto, com o produto levado para estúdio para ser descontextualizado e fotografado. Primeiro começámos por comprar os produtos, sendo maior parte deles baratos, mas num curto espaço de tempo as pessoas começaram a emprestar os seus próprios produtos para serem fotografados. Os comerciantes começaram a habituar-se ao assunto fotográfico e à ideia dos objectos que vendem poderem vir a ser valorizados.

A ideia era que o objecto tradicional passasse a ganhar uma identidade quando é visto a *solo* e não em série – como acontecia nas imagens que foram tiradas nos interiores. Assim, foram executados vários estudos no estúdio, quer ao nível de câmaras fotográficas, como de luz e de posicionamento do objecto.

Quanto às câmaras fotográficas, começou por se fotografar com a *Hasselblad de Back* digital. A intenção era que os objectos ficassem com bastante pormenor e o mais aproximado possível à câmara para que quando fossem ampliados, parecessem ter escalas muito grandes. Mas, devido a problemas em focar objectos muito pequenos, a *Hasselblad* não foi a opção escolhida, já que as imagens teriam que ser sempre cortadas digitalmente, o que faria com que perdessem qualidade.

Tentámos fotografar com a *Cannon 7D* e conseguimos ter o objecto próximo e focado, mas não tinha a qualidade que se pretendia para poder ser aumentado para grandes escalas. Por fim, a terceira câmara e seleccionada, foi a *Fuji* com *back* digital. Neste caso era

conseguido tudo o que se pretendia, tanto a qualidade do pormenor, como a distância curta do objecto.

Para se conseguir o pormenor necessário já referido, era preciso que a *Abertura* estivesse sempre entre os 16f e os 32f, consoante o objecto. Isto permitia que fosse conseguida uma grande profundidade de campo, capaz de captar tudo o que era importante na imagem, inclusivé pedaços de pó que vinham com o objecto – fig. 6. A velocidade mantinha-se a 125, já que estavam a ser utilizados focos de luz *flash*.

Quando um objecto se queria na posição vertical de forma a parecer estar a levitar na imagem, pousava-se o objecto na mesa de acrílico e virava-se o *back* no sentido vertical.



Figura 6

No que toca à iluminação foram realizados vários testes com focos, potências e tamanhos, bem como foi feita a variação de fundo a nível cromático. Fizeram-se testes de objecto-fundo, primeiro com a mesa de acrílico reflectora, de seguida com papel de cartão branco e por fim com pano preto. A primeira hipótese foi a seleccionada já que criava o contraste suficiente para nos dar uma visão “limpa” e directa do objecto.

Para rematar o contraste que era necessário, fizeram-se vários tipos de teste de luz - fig. 7. Primeiro usou-se uma *soft Light* e um foco – 1000 W e 1500 W, respectivamente. De seguida houve a tentativa de se usar três micro focos de luz, direccionados apenas para onde era pretendido no produto. Neste ponto, conseguimos reparar que os produtos começaram a ganhar um carácter muito artístico e uma interpretação demasiado vincada do próprio fotógrafo.

Por fim, colocou-se um foco de luz com a potência de 500 W por baixo da mesa de acrílico a apontar na direcção do objecto e uma *soft Light* colocada 45° em relação à câmara, do lado direito. Com esta ultima opção conseguimos ter o fundo branco pretendido e os objectos ganharam tridimensionalidade. Fizeram-se ainda desenhos de objectos e de sombras que iriam ter com uma determinada luz – Fig. 8.

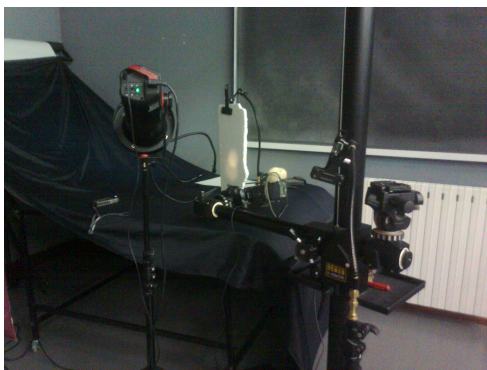


Figura 7

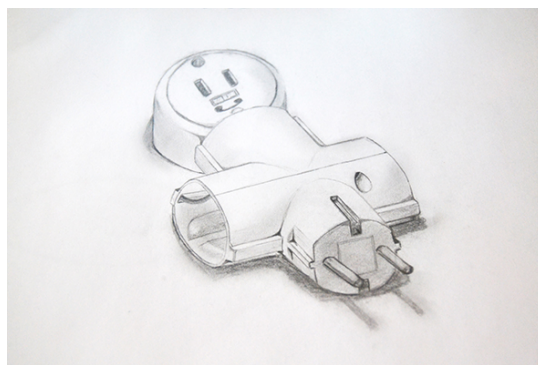


Figura 8

Depois de termos a câmara, a iluminação e o fundo escolhido, devíamos ter a percepção final de como o objecto ficaria na imagem. O fundamental aqui, era fotografar-se o objecto com bastante qualidade e longas aberturas para podermos ter o pormenor necessário quando a imagem fosse ampliada em grandes escalas. Dessa forma, iríamos conseguir dar a importância necessária ao objecto e ao mesmo tempo captar o público.

Mais tarde, quando já tinham sido fotografados alguns produtos e já se tinha o tipo de iluminação e composição quase conseguidos, surgiu uma proposta da parte do Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo. O ISCET constitui um projecto que se intitula Cedofeita Viva, e que consistia em revitalizar a Rua de Cedofeita, conhecida essencialmente pelo seu comércio tradicional. Um dos eventos que se visava realizar era uma exposição fotográfica que apelasse a esse comércio que parece estar a desvanecer.

Como este projecto de Mestrado e o do ISCET se interligavam apresentou-se a ideia de expor os objectos que se haviam fotografado, nas montras das lojas. Fizeram-se maquetas em *Photoshop* – fig. 9 – para que os elementos do ISCET percebessem logo o que era pretendido. Receptivos à ideia com a apresentação das maquetas, os elementos responsáveis pelo projeto Cedofeita Viva, aderiram e aceitaram este projecto, financiando-o e colaborando com o que fosse necessário à sua execução.



Figura 9

Para ser conseguido, este projecto teve que ser dividido em várias tarefas a realizar. A primeira seria conseguir comunicar aos comerciantes de Cedofeita o projecto e ficar com os contactos de todos. De seguida seria fazer o registo daqueles que estivessem dispostos a colocar a imagem na sua loja, perceber quais eram as dimensões que as imagens podiam ocupar nas montras e compreender que objectos podiam ser fotografados para cada uma das lojas – fig. 10 .

Nome	Empresa	Tlf/Tlm	Tlf/Tlm 2	Email 1	Email 2	Endereço
António Teixeira Monteiro	Em falta	962 687 482		antoniotmonteiro@hotmail.com		Em falta
Carlos Caetano	Loja das Malhas	918 187 673		c/caetano@gmail.com		Praça Carlos Alberto, 97
Isaura Pereira	Loja Amora da Silva Pereira					R. Ced., 147
Helder Rodrigues	Easy Photo	916 942 728		helderrodrigues@gmail.com		R. Ced., 152
Jorge Coelho	Casa dos Forros	222 007 765		coelho-j@clix.pt		R. Ced., 189
Rogério Loureiro	Sapataria Cherry					R. Ced., 221
Pancho Lobo	Ducado Jóias	919 629 995		plobo@ducadojoias.com		R. Ced., 242
Thomas Oliveira	Café Lameiras 2	911 038 894		thomasoliveira@gmail.com		R. Ced., 243
Eládio Ferreira	Café Vera Cruz	914 691 649	224 001 380	eladio_ferreira@hotmail.com	oliveiratho	R. Ced., 250
Ivo Miguel	Lumaca	222 056 263		miguelivo@iol.pt		R. Ced., 251
Jorge Silva	Amaral e Pereira, Lda.	222 081 764		amaralsilva47@hotmail.com		R. Ced., 268
João Passos	Crisia Cartelas	919 395 396		crisia.cartelas@gmail.com		R. Ced., 290
Alexandre Pimenta	Ofc. De reparação e instalação elétricas	222 004 921				R. Ced., 336
Sr. Joaquim	Casa Granado	222 007 603				R. Ced., 360
Adelina Santos	Fantasy Boutique	222 039 246		fantasyporto@hotmail.com		R. Ced., 447
Sr. Nogueira	Colchões Nogueira					R. Ced., 462
Celina Ribeiro	Drogaria Anabela	222 004 660				R. Ced., 463
Artur Ribeiro	CD-GO	914 764 636	917 074 022	a.ribeiro@cdgo.com		R. Ced., 509-511
Sónia Ferreira	Aquário					

Figura 10

Fizeram-se reuniões semanais com os comerciantes no ISCET, para que eles pudessem perceber o desenvolvimento do projecto. Aqueles que não podiam comparecer eram

registados, para que se pudesse ir à loja visitá-los com uma apresentação de imagens e maquetas já executadas.

Tudo isto permitiu uma grande aproximação e relação de confiança com os comerciantes que nessa altura já emprestavam todos os objectos para fotografar, fossem eles simples alicates ou ganchos de ouro.

Este projecto contribuiu ainda para a formação do ACERCE – Associação dos Comerciantes e Empresários de Cedofeita – formada pela maioria dos comerciantes que deram acesso às suas lojas no âmbito do trabalho fotográfico. Assim, conseguimos perceber que houve não só a aproximação entre o fotógrafo e os comerciantes, mas também dos próprios comerciantes entre si que passaram a trabalhar juntos para revitalizarem a Rua de Cedofeita e o comércio tradicional.

Ao todo, foi reunido um conjunto de 25 lojas e respectivos comerciantes. Alguns cederam uma parte da montra que dariam para uma imagem, enquanto outros disponibilizaram vários locais da montra, o que permitiu a colocação de mais do que uma imagem. Ao todo foi conseguido espaço suficiente para colocar 34 imagens, cujos tamanhos variaram entre 50cm x 50cm e 272cm x 126cm.

Depois de ter as 24 imagens fotografadas ¹⁸ – exemplos nas figuras 11 e 12 –, partiu-se para a fase de edição das mesmas. Fizeram-se correcções de contraste e de cor, em que se optou por ser usada uma tonalidade mais fria, criada com azuis, ligeiramente, mais intensos. As imagens tinham um peso muito grande devido à sua qualidade e tamanho, que era alterado consoante os tamanhos que os comerciantes haviam referido para cada uma das montras. Como a imagem já tinha sido fotografada de forma a ter um fundo completamente branco, foi apenas necessário retocar algumas manchas de sujidade. Quanto ao pó apresentado em cada um dos objectos, não foi retirado já que a intenção era que o mesmo provocasse a ideia do objecto tal como é e não caísse numa imagem publicitária.

¹⁸ 34 (vinte e quatro) Imagens em Anexo 1.



Figura 11



Figura 12

Na fase da edição, tivemos ainda que colocar os *logos* referentes às entidades que apoiaram e patrocinaram o projeto em maior parte das imagens – fig. 13.

Projeto Cedofeita Viva

Promoção



Fotografias



Patrocínio



Com o apoio de



Figura 13

Quando as imagens encontraram prontas foram enviadas para impressão em papel de vinil que já tinha sido anteriormente testado. A colocação das imagens foi feita durante dois dias pelos membros da gráfica e foram registadas à medida que estavam nas montras. Houve algumas dificuldades na colocação de algumas imagens, já que alguns espaços interiores eram muito pequenos, ou então muito altos – fig. 14. Durante esses dois dias que antecederam o dia da exposição, as imagens ficaram tapadas com papel branco para não serem reveladas ou danificadas. Foi também preparada a exposição de algumas imagens que não constavam nas montras e que eram parte do trabalho. Esta segunda parte da exposição foi feita no interior do ISCET com imagens 30x40cm, em suporte fotográfico colado em *kapa line* para que pudessem ficar suspensas em fio transparente, junto à parede.



Figura 14

Contou-se com a ajuda dos comerciantes e de membros do ISCET durante esta fase de montagem de exposição que se mostraram prestáveis e colaborantes no que toca ao controle de pessoas que entravam e saíam, a fornecer qualquer tipo de material necessário e a deixar as portas abertas até mais tarde quando fosse preciso.

No dia 12 de Julho teve lugar a inauguração da exposição “*Raízes*” que foi iniciada no auditório do ISCET, com discurso de abertura. Durante a visita guiada que se fez às imagens, tanto no interior como exterior, as reacções do público foram positivas – figuras 15 e 16. Os comerciantes referiram o facto deste projecto os ter aproximado e de ter, igualmente, aberto portas para se poder intervir na rua de Cedofeita, de forma a que esta não perdesse vitalidade. O projecto também abriu perspectivas no ramo profissional, já que alguns comerciantes contactaram-nos para trabalhos fotográficos que precisam.



Figura 15



Figura 16

3.3 Processo Final

Após todo o processo intermédio, o objectivo era preparar as imagens que fariam parte da apresentação/ exposição final. Nesta fase, a aceitação do projecto por parte dos comerciantes já era completamente positiva, o que facilitou o processo final em certos aspectos.

A intenção para construir as imagens finais, seria fotografar as fachadas das lojas cujas montras tinham imagens da exposição anterior, “*Raízes*”. Desta forma, conseguiríamos ter a percepção do que foi alterado na rua e quais as transformações que sofreu.

Para isso, foram, primeiramente, avisados os comerciantes de que no dia 31 de Julho de 2012, iriam ser fotografadas as montras. De seguida fez-se um primeiro levantamento de estudo de todas as fachadas que seriam fotografadas. Por fim, fez-se um estudo da luz, aonde e quando ela incidia, bem como quando seria possível fotografar a Rua sem sombras. Concluiu-se que a melhor hora para fotografar seria entre as 5:30h e as 10:30h da manhã.

Em algumas imagens era pretendido que estivesse(m) presente(s) o(s) funcionário(s) ou dono(s), como elemento simbólico e representativo do comércio – fig. 17. Em outras imagens aparece apenas a fachada da loja – fig.18. Com estes dois tipos de imagens é pretendido criar uma nova visão da rua em que o comércio, o comerciante e o objecto são os pontos fulcrais.



Figura 17



Figura 18

Para este projecto , fotografou-se com duas câmaras já anteriormente usadas noutras situações: a *Canon 7D* e a *Hasselblad 501Cm* com negativo cor, 120mm. A primeira câmara foi usada porque tem qualidade suficiente para o tamanho em que se pretende ampliar

(40cmx60cm). A segunda câmara foi escolhida para a eventualidade de se querer ampliar com qualidade num tamanho maior alguma imagem. Este tamanho foi escolhido porque se pretende que as imagens não sejam muito grandes e que criem uma horizontalidade quando forem expostas, de forma a criar uma percepção visual de uma Rua transformada. O conjunto final envolve 12 imagens num total de 24 lojas fotografadas.

Devido às horas já referidas em que se fotografou, o processo foi facilitado, já que a Rua não tinha muito trânsito e os vidros das montras ainda não formavam reflexos fortes. Como já tinha sido organizado e testado o processo fotográfico final anteriormente, conseguiu-se obter as imagens finais nessa manhã e não foi preciso refaze-las. Foram usadas aberturas de valor f11 em todas as imagens, com velocidade lenta para conseguir pormenor necessário. Os comerciantes colaboraram, aceitando ficar parados para fazer as imagens, o que também facilitou o processo.

A seguir a termos as fotografias tiradas, passámos à fase de edição final. Apesar de se ter fotografado de forma a que as linhas das fachadas ficassem direitas, a própria rua apresenta desnivelamentos, pelo que tiveram que ser corrigidos em *Photoshop*. Tiveram também que ser feitos cortes ligeiros nas imagens para que não envolvessem outros elementos que não interessassem.

Quanto à tonalidade, tal como se fez nas imagens da exposição anterior – “Raízes” – também se optou aqui pelas cores mais frias, já que maior parte das fachadas têm cores como cinzento, branco ou castanho seco. As imagens não levaram saturação acentuada. O contraste foi puxado, já que tínhamos locais de sombra na montra que se queriam mais carregados e outros, como as imagens dos objectos ou as figuras dos comerciantes que se pretendiam iluminados.

Estas imagens são o registo da passagem da exposição “Raízes” na Rua de Cedofeita e o testemunho de como funcionaram as imagens nesse contexto. Assim, foram usadas algumas no livro fotográfico que iremos abordar de seguida.

3.3.2 Construção do livro

O livro fotográfico permite ao autor mostrar uma selecção de informação que faz do seu trabalho, e assim recordá-lo através de imagens.

Este suporte dá ao autor a liberdade de dispor as suas imagens como bem entender, formando uma narrativa que não se consegue ter num museu, ou numa galeria com o mesmo dinamismo do livro.

Por um lado, o livro pode limitar a visão do leitor, no sentido em que o fotógrafo coloca as imagens perante a sua noção de *espaço* e criatividade; por outro, o leitor é livre de fazer a sua própria leitura, quer seja pelo visionamento das imagens, quer pela forma como manuseia e disfruta do livro. A escolha deste meio ajuda o autor a desenvolver as suas ideias sobre o assunto e a criar uma interacção do mesmo com o leitor.

O facto de o livro ser um meio tátil, cria uma proximidade mais íntima com o leitor do que sucederia com um documento digital que não pode ser tocado ou transportado. Ao mesmo tempo, ver o trabalho de um fotógrafo em formato de vídeo (imagem + som), por exemplo, quebra a elasticidade mental usada pelo leitor para interpretar o assunto. Isso deve-se ao tempo estipulado pelo autor para o visionamento das imagens. O livro dá ao leitor o tempo que necessita para o conseguir analisar profundamente.

Apesar de nos apresentar a *imagem de uma imagem*, o livro permite-nos obter aquilo que referimos anteriormente, que consiste na preservação da *memória* interpretada pelo autor e ao mesmo tempo é uma fonte de inspiração, uma referência para o leitor.

Sendo o livro uma manifestação da proximidade do fotógrafo e do assunto fotográfico, este projecto foi também inserido no suporte mencionado (livro). Como a maior parte deste projecto é constituído pelas imagens dos objectos, estas imagens são o assunto relevante no livro. Os objectos tradicionais são enaltecidos, desta vez, no livro fotográfico, apesar de não poderem apresentar escalas aproximadas aquelas que foram expostas nas montras. Porém, a representação das imagens nas montras foi uma fase muito importante do projecto, e por isso também foi colocada no livro, mas de forma mais reduzida (apenas cinco fachadas) – figura 23.

Intitulámos o livro “Raízes – memórias de Cedofeita” e organizámo-lo de forma a que o leitor consiga observar, desde logo, a importância dos objectos tradicionais. Para isso, tentámos criar dinamismo através da forma utilizada para representar os objectos. Um objecto tanto é representado em duas páginas inteiras do livro – figura 21 –, como aparece mais pequeno e agrupado numa página do livro, ou pode ainda ser representado em grupo com outros objectos – figura 22.

O livro permite que os objectos sejam divididos em sectores, como o têxtil ou de ferragens que se associam às fachadas das lojas que aparecem. Quanto à capa (Figura 19) usámos uma das imagens mais simbólica do projecto que representa as raízes de um bolbo, e portanto está relacionada, visualmente, com o título do livro.



Figura 19



Figura 20



Figura 21

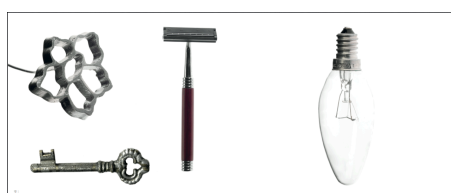


Figura 22



Figura 23

3.3.3 Exposição Fotográfica final

Para a concretização da exposição final seleccionámos apenas quatro imagens dos objectos, mas em dimensões ainda maiores do que as usadas no projecto “Raízes” – 314cm x 252cm. A escolha dos tamanhos está, como na exposição anterior “Raízes”, associada à demonstração de formas voluptuosas, com pormenores e texturas.

As imagens serão expostas na Biblioteca Almeida Garrett, em quatro vidros localizados em frente ao auditório. A escolha dos vidros foi feita para tornar coerente esta exposição com a que houve em Julho, aonde as imagens também foram coladas em vidro. Mais uma vez iremos usar o papel de vinil que vai ser iluminado pela luz do átrio exterior e criar diferentes tipos de visualização das imagens ao longo do dia. Para percebermos melhor a planificação das imagens no espaço, fizemos uma maquete de teste com os objectos – fig. 24.



Figura 24

A escolha dos objectos foi pensada para que fossem representados vários sectores do comércio tradicional. Através da figura 24, conseguimos observar – da esquerda para a direita – que teremos primeiro, um objecto ligado a sapatarias e ferragens; de seguida outro objecto ligado a cafés e drogarias; um carrinho de linhas que representa a área têxtil; um bolbo associado ao sector hortícola e agrícola. Desta forma, apenas com quatro imagens, tentamos representar uma parte do comércio tradicional.

Conclusão

Este ensaio fotográfico, tal como já foi referido anteriormente, aborda um conjunto de lojas tradicionais na Rua de Cedofeita, assim como as formas utilizadas para conseguir preservar a sua *memória*. O comércio tradicional está a ser substituído pelo comércio global, o que faz com que o primeiro caia no esquecimento geral. Para que o comércio tradicional permaneça, é necessário apelar à *memória* do público. Deste modo, o projecto aqui apresentado apela ao referido (*memória*) através da imagem fotográfica.

A existência da *memória* deve-se à passagem do *tempo* e assim, à relação do passado e do presente. A fotografia é um meio mecânico capaz de documentar um *momento*, e por isso deixar um *vestígio*, uma imagem que represente a realidade desse *momento*. Assim, a fotografia enquanto relação entre o fotógrafo, o assunto e o leitor, assume um papel preponderante enquanto salvaguarda da *memória*, e neste caso do conjunto de lojas tradicionais da Rua de Cedofeita.

A questão da preservação da *memória* está, neste projecto, relacionada com a aproximação às lojas e aos comerciantes. A primeira aproximação foi conseguida através de várias visitas às lojas durante toda a duração do projecto. Para combater as dificuldades iniciais impostas por alguns comerciantes quando se pretendia fotografar as lojas foram oferecidas réplicas de fotografias já tiradas a lojas e objectos. Desta forma, os comerciantes compreenderam o projecto e as suas intenções, o que, na realidade, facilitou o processo.

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho observámos uma relação muito próxima entre os comerciantes e os objectos que vendiam. Assim, fizeram-se imagens fotográficas do espaço interior com os objectos dispostos na loja. Porém, a ideia inicial que tinha como base o registo do interior de lojas tradicionais e o produto em série, foi substituída pelo objecto a *solo*, fora do seu contexto, fotografado em estúdio. Essa alteração deve-se, primeiro, ao facto de percebermos ao longo do projecto que os objectos em série nos interiores não enalteciam as formas do objecto quando vistas/observadas individualmente; em segundo lugar, não estava a ser conseguida uma relação de proximidade entre o objecto, a loja e a fotógrafa.

Concluímos, então, que o objecto tradicional enquanto imagem seria a melhor forma de apelar à *memória* e consequentemente preservá-la. Durante estudos que fomos realizando sobre o objecto tradicional, verificámos que o mesmo iria ser representado segundo uma nova interpretação da realidade do comércio tradicional que é a da autora. Dessa forma, surge a relação entre o contexto em que o objecto está incluído diariamente – a loja – e o contexto que é usado para fotografar e interpretar – o estúdio fotográfico. Deste modo, verificámos que o primeiro contexto faz parte da realidade em que se insere o objecto, e o segundo contexto é o escolhido para que a fotografia mostre a sua própria realidade, a realidade do que vê. No entanto, os vários tipos de representação da realidade existentes estão também associados à interpretação feita pelo público, que terá a sua própria visão. Assim, foi preciso encontrar formas de exhibir as imagens dos objectos.

Como se pretendia que as imagens dos objectos fossem destacadas, optámos por colocá-las nas montras das lojas em grandes dimensões. Fez-se, então, a primeira exposição em Julho de 2012 na Rua de Cedofeita, intitulada “Raízes”, onde o objecto foi valorizado através das suas formas e pormenores, o que levou o público a tirar as suas próprias conclusões sobre as imagens e paralelamente a (re)visitar as lojas. Desta primeira exposição resultou a aproximação mais profunda entre a autora e os comerciantes, cuja motivação para preservar o comércio tradicional aumentou.

Porém, o objectivo de preservar a *memória* deste grupo de lojas tinha em falta alguns elementos. Conseguimos expor os objectos e dar-lhes uma nova visão como era pretendido. Mas, para completar o projecto foi necessário fotografar as fachadas do grupo de lojas de Cedofeita com imagens dos objectos, passando, desta forma, a ser um documento, uma espécie de postais fotográficos que recordam o quotidiano do comércio tradicional da Rua de Cedofeita. Deste trabalho: imagens dos objectos e fachadas produzimos um livro fotográfico que regista o trabalho seleccionado do projecto. Com o livro podemos contar uma narrativa que leva o leitor ao encontro dos objectos representados numa escala muito menor do que nas montras.

Deste modo, chegámos à conclusão que a problemática apresentada na introdução deste ensaio é respondida através das várias soluções encontradas ao longo do projecto. Essas soluções incluem por um lado os objectos fotografados (fora do seu contexto) e representados em grande escala nas montras (contexto habitual) através de imagens exibidas ao público. Por

outro o registo posterior das fachadas com as imagens dos objectos nas montras – o postal, e finalmente o livro que regista e mostra os dois pontos anteriores, tomando uma nova narrativa consoante o leitor e as suas interpretações, mas tendo sempre como intenção preservar a *memória* do grupo de lojas de Cedofeita tratadas no projecto.

Fontes, Bibliografia e Webgrafia

Fontes Impressas

a) Imprensa

O Tripeiro. Série VI, Ano III. Porto: 1963.

Bibliografia

BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN 978-972-44-1349-5.

DUBOIS, Philippe – *O Acto Fotográfico*. Lisboa: © Éditions Labor, 1992. ISBN 972-699-280-x.

PACHECO, Helder – *Tradições Populares do Porto*. Lisboa: Editorial Presença, Lda., 1985.

PACHECO, Helder – *Porto, memória e esquecimento*. Porto: Edições Afrontamento, Lda. Novembro, 2002. ISBN 972-36-0342-X.

PACHECO, Helder – *Porto: o Sentimento da História*. Porto: Edições Afrontamento, Lda. Dezembro, 2005. ISBN 972-36-0806-5.

EWALD, Wendy; DIJKSTRA, Rineke & SEAWRIGHT, Paul. *Documentary photography, Context and Identity*. In Photoworks in progress: constructing identity. Netherlands: Book in Dutch, English, 1997.

SONTAG, Susan – *In Plato's Cave. On Photography*. In SONTAG, Susan. London: Ed. Penguin Books, 1979. ISBN 978-0-141-03578-9.

The Daybooks of Edward Weston; Two Volumes in One: I. Mexico, II. California, 1991. Foreward by Beaumont Newhall. Edited by Nancy Newhall.

Webgrafia

Bellamy (22 de Abril de 2012). The importance of Photo Books.

Message posted to: <http://japancamerahunter.com/2012/04/the-importance-of-photo-books/>

DUARTE, Joana F. F. – *A vida e a morte num disparo*. Lisboa, Dezembro 2007. [Consultado: 13 de Setembro de 2012]. Disponível em:

<http://pt.scribd.com/doc/22412370/Roland-Barthes-A-Camara-Clara-Camera-Lucida>

ENTLER, Ronaldo – *A fotografia e as representações do tempo*. São Paulo, Dezembro 2007. [Consultado: 14 de Setembro de 2012]. Disponível em:

<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1485/956>

EVANS, Walker – Walker Evans and the Picture Postcard. In Steidlville. Fevereiro 2009. [Consultado: 28 de Setembro de 2012]. Disponível em:

<http://www.steidlville.com/books/907-Walker-Evans-and-the-Picture-Postcard.html>

EVANS, Walker – Beauties of the common tool. In Fortune Magazine. Julho 1955.

[Consultado: 18 de Abril de 2012]. Disponível em:

<http://www.fulltable.com/vts/f/fortune/aa/tools/a.htm>

LEONARD, Zoe. Interview at Documenta 12. In Dmovies. Kassel, Germany, 2007.

[Consultado: 20 de Abril de 2012]. Vídeo disponível em:

<http://www.dmovies.net/documenta12/>

LIZ, Jobey – Photographer Walker Evans: answers on a postcard. In The Guardian. 5 de Fevereiro de 2009. [Consultado: 28 de Setembro de 2012]. Disponível em:

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/05/photographer-walker-evans-postcards?INTCMP=SRCH>

Pitnick, Richard (Dezembro de 2005). On Collecting Photography Books.

Message posted to: <http://www.lumierepress.com/pages/about/profiles/bandw.html>

Retrovisor (Outubro 2010). Fotografia Vernacular. Message posted to
<http://projetoetrovisor.wordpress.com/fotografia-vernacular/>

SALTZ, Ina – Design e Tipografia – 100 fundamentos do design com tipos. 2010.
[Consultado: 2 de Outubro de 2012]. Disponível na:
http://issuu.com/editorablucher/docs/issuu_design_tipografia_9788521205357/4?mode=embed&layout=http%3A//skin.issuu.com/v/light/layout.xml

Sirelli, Mariana (Agosto de 2009). A percepção da passagem do tempo.
Message posted to
<http://editoraelefante.wordpress.com/2009/08/14/a-percepcao-da-passagem-do-tempo/>

Wikipédia – Rua de Cedofeita. [Consultado: 21 de Junho de 2012]
Disponível na: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rua_de_Cedofeita

Índice de Figuras

Capítulo II

Fig. 1 (p. 24)

Edward Weston. *Shells*. 1927. Gelatin silver print.

Fig. 2 (p. 25)

Edward Weston. *Shells*. 1927. Gelatin silver print.

Fig. 3 (p. 25)

Edward Weston. *Nude*. 1936. Gelatin silver print.

Fig. 4 (p. 26)

Edward Weston. Imagens selecionadas da série *Pepper*. 1930, 1929, 1930.

Edward Weston negatives, Cole Weston prints.

Fig. 5 (p. 28)

Walker Evans. *Baby Terrier crate opener, by Bridgeport Hardware Mfg.* July 1955

Fig. 6 (p. 28)

Walker Evans. *Open-end crescent wrench.* German manufacture. July 1955

Fig. 7 (p. 30)

Zoe Leonard. *Meat 'N' More*. 2006

Fig. 8 (p. 30)

Zoe Leonard. *Century photo centre*. 2006

Fig. 9 (p. 31)

Zoe Leonard. *Coca-Cola Shack*. Uganda, 2004/2006

Capítulo III

Fig. 1 (p. 35)

Filipa Loureiro. *Loja de Lâmpadas*. 2009. Fotografia digital

Fig. 2 (p. 35)

Filipa Loureiro. Casa Oriental. 2011. Negativo P&B, 6x6.

Fig. 3 (p. 36)

Filipa Loureiro. Loja de Ferramentas. 2011. Negativo Cores, 6x4,5.

Fig. 4 (p. 36)

Filipa Loureiro. Loja de Linhas. 2011. Negativo Cores, 6x4,5.

Fig. 5 (p. 38)

Filipa Loureiro. Comerciante da Casa Campeão. 2011. Negativo Cores, 6x4,5.

Fig. 6 (p. 40)

Filipa Loureiro. Pormenor de peça de fondue. 2012. Digital.

Fig. 7 (p. 41)

Filipa Loureiro. Estudos de luz em estúdio. 2012

Fig. 8 (p. 41)

Filipa Loureiro. Desenho para estudo de luz. Lápis e carvão. 2012

Fig. 9 (p. 42)

Filipa Loureiro. Maquete objeto/montra feita em Photoshop. 2012

Fig. 10 (p. 42)

Registo de comerciantes e contactos. 2012

Fig. 11 (p. 44)

Filipa Loureiro. *Forro*. Projeto *Raízes*. 2012. Digital, 110cmx57cm.

Fig. 12 (p. 44)

Filipa Loureiro. *Carrinho de linhas*. Projeto *Raízes*. 2012. Digital 140cmx116cm.

Fig. 13 (p. 44)

Logos referentes às entidades que apoiaram e patrocinaram o projeto *Raízes*.

Fig. 14 (p. 45)

Filipa Loureiro. Ex de montagem das imagens do projeto *Raízes* nas montras. 2012

Fig. 15 (p. 45)

Pedro Ávila. Inauguração de exposição *Raízes* no interior ISCET. 2012

Fig. 16 (p. 45)

Pedro Ávila. Inauguração de exposição *Raízes* na Rua de Cedofeita. 2012

Fig. 17 (p. 46)

Filipa Loureiro. Casa dos Forros. Projeto *Raízes*. 2012.

Digital, 40cmx60cm.

Fig. 18 (p. 46)

Filipa Loureiro. Antiga Leitoraria. Projeto *Raízes*. 2012.

Digital, 40cmx60cm.

Fig. 19 (p. 49)

Filipa Loureiro. Maquete Digital.

Capa do livro fotográfico *Raízes*. 2012

Fig. 20 (p. 49)

Filipa Loureiro. Maquete Digital. Livro *Raízes*.

Ficha técnica e folha de rosto. 2012

Fig. 21 (p. 49)

Filipa Loureiro. Maquete Digital. Livro *Raízes*.

Livro de contas . Duas Páginas. 2012

Fig. 22 (p. 49)

Filipa Loureiro. Maquete Digital. Livro *Raízes*.

Grupo de Objectos. Duas Páginas. 2012

Fig. 23 (p. 49)

Filipa Loureiro. Maquete Digital. Livro *Raízes*.

Fachada 616. Duas Páginas. 2012

Fig. 24 (p. 50)

Filipa Loureiro. Maquete de exposição – Photoshop.

Biblioteca Almeida Garrett 2012

Fontes Iconográficas

Capítulo II

Fig. 1 (p. 24)

Edward Weston. *Shells*. 1927. Gelatin silver print.

<http://www.sfmoma.org/>



Fig. 2 (p. 25)

Edward Weston. *Shells*. 1927. Gelatin silver print.

<http://www.sfmoma.org/>



Fig. 3 (p. 25)

Edward Weston. *Nude*. 1936. Gelatin silver print.

http://www.westongallery.com/weston_edward_pages/nudes/weston_edward_nudes1.htm



Fig. 4 (p. 26)

Edward Weston. Imagens selecionadas da série *Pepper*. 1930, 1929, 1930.

Edward Weston negatives, Cole Weston prints.

<http://www.edward-weston.com/>

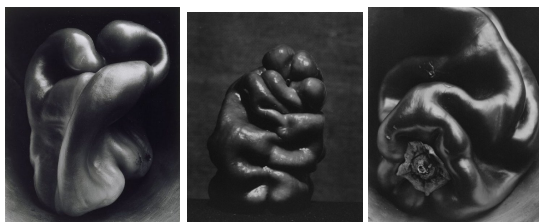


Fig. 5 (p. 28)

Walker Evans. *Baby Terrier crate opener*, by Bridgeport Hardware Mfg. July 1955

<http://www.fulltable.com/vts/f/fortune/aa/tools/02.jpg>

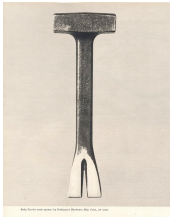


Fig. 6 (p. 28)

Walker Evans. *Open-end crescent wrench*. German manufacture. July 1955

<http://www.fulltable.com/vts/f/fortune/aa/tools/05.jpg>

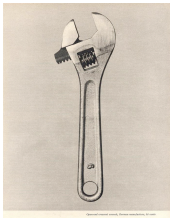


Fig. 7 (p. 30)

Zoe Leonard. *Meat 'N' More*. 2006

<http://www.foto8.com/new/online/blog/362-zoe-leonards-analogue>



Fig. 8 (p. 30)

Zoe Leonard. *Century photo centre*. 2006

<http://photography-now.com/exhibition/details/69006>



Fig. 9 (p. 31)

Zoe Leonard. *Coca-Cola Shack*. Uganda, 2004/2006

<http://www.guardian.co.uk/culture/2010/feb/14/deutsche-borse-2010-photography-prize>



Capítulo III

Fig. 1 (p. 35)

Filipa Loureiro. *Loja de Lâmpadas*. 2009. Fotografia digital

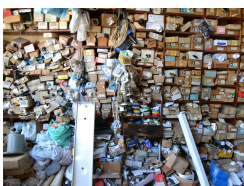


Fig. 2 (p. 35)

Filipa Loureiro. *Casa Oriental*. 2011. Negativo P&B, 6x6.



Fig. 3 (p. 36)

Filipa Loureiro. *Loja de Ferramentas*. 2011. Negativo Cores, 6x4,5.



Fig. 4 (p. 36)

Filipa Loureiro. *Loja de Linhas*. 2011. Negativo Cores, 6x4,5.

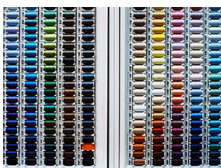


Fig. 5 (p. 38)

Filipa Loureiro. Comerciante da Casa Campeão. 2011. Negativo Cores, 6x4,5.



Fig. 6 (p. 40)

Filipa Loureiro. Pormenor de peça de fondue. 2012. Digital.



Fig. 7 (p. 41)

Filipa Loureiro. Estudos de luz em estúdio. 2012

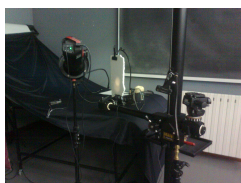


Fig. 8 (p. 41)

Filipa Loureiro. Desenho para estudo de luz. Lápis e carvão. 2012

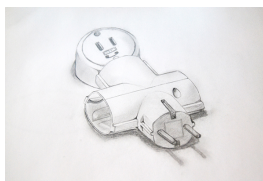


Fig. 9 (p. 42)

Filipa Loureiro. Maquete objeto/montra feita em Photoshop. 2012



Fig. 10 (p. 42)

Registo de comerciantes e contactos. 2012

[illegible]

Fig. 11 (p. 44)

Filipa Loureiro. *Forro*. Projeto *Raíces*. 2012. Digital, 110cmx57cm.



Fig. 12 (p. 44)

Filipa Loureiro. *Carrinho de linhas*. Projeto Raízes. 2012. Digital 140cmx116cm.



Fig. 13 (p. 44)

Logos referentes às entidades que apoiaram e patrocinaram o projeto *Raíces*.



Fig. 14 (p. 45)

Filipa Loureiro. Ex de montagem das imagens do projeto *Raíces* nas montras. 2012



Fig. 15 (p. 45)

Pedro Ávila. Inauguração de exposição *Raízes* no interior ISCET. 2012



Fig. 16 (p. 45)

Pedro Ávila. Inauguração de exposição *Raízes* na Rua de Cedofeita. 2012



Fig. 17 (p. 46)

Filipa Loureiro. Casa dos Forros. Projeto *Raízes*. 2012.

Digital, 40cmx60cm.



Fig. 18 (p. 46)

Filipa Loureiro. Antiga Leitoraria. Projeto *Raízes*. 2012.

Digital, 40cmx60cm.



Fig. 19 (p. 49)

Filipa Loureiro. Maquete Digital.

Capa do livro fotográfico *Raízes*. 2012



Fig. 20 (p. 49)

Filipa Loureiro. Maquete Digital. Livro *Raízes*.

Ficha técnica e folha de rosto. 2012



Fig. 21 (p. 49)

Filipa Loureiro. Maquete Digital. Livro *Raízes*.

Livro de contas . Duas Páginas. 2012



Fig. 22 (p. 49)

Filipa Loureiro. Maquete Digital. Livro *Raízes*.

Grupo de Objectos. Duas Páginas. 2012



Fig. 23 (p. 49)

Filipa Loureiro. Maquete Digital. Livro *Raízes*.

Fachada 616. Duas Páginas. 2012



Fig. 24 (p. 50)

Filipa Loureiro. Maquete de exposição – Photoshop. Biblioteca Almeida Garrett 2012



Anexos

Anexo 1



Figura 1 – LOUREIRO, Filipa. Alicate.

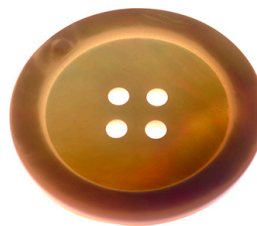


Figura 2 – LOUREIRO, Filipa. Botão 1.



Figura 3 – LOUREIRO, Filipa. Botão 2.



Figura 4 – LOUREIRO, Filipa. Raízes.



Figura 5 – LOUREIRO, Filipa. Calças Mulher.



Figura 6 – LOUREIRO, Filipa. Calças Homem.



Figura 7 – LOUREIRO, Filipa. Alargador.



Figura 8 – LOUREIRO, Filipa. Compasso.



Figura 9 – LOUREIRO, Filipa.
Máquina Costurar Sapatos. Vinil.

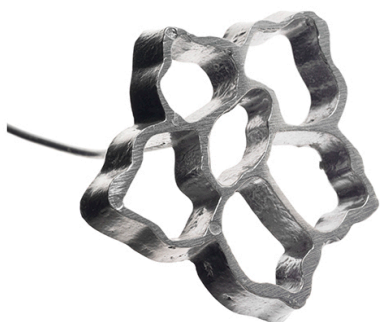


Figura 10 – LOUREIRO, Filipa. Forma Filhós. Vinil.



Figura 11 – LOUREIRO, Filipa. Fondue. Vinil.



Figura 12 – LOUREIRO, Filipa. Forro. Vinil.



Figura 13 – LOUREIRO, Filipa. Gancho. Vinil.



Figura 14 – LOUREIRO, Filipa. Lâmina. Vinil.



Figura 15 – LOUREIRO, Filipa. Lâmpada. Vinil.



Figura 16 – LOUREIRO, Filipa. Lápis. Vinil.



Figura 17 – LOUREIRO, Filipa.
Carrinho de Linhas. Vinil.



Figura 18 – LOUREIRO, Filipa. Livro de Contas. Vinil.



Figura 19 – LOUREIRO, Filipa. Manequim. Vinil.



Figura 20 – LOUREIRO, Filipa. Cafeteira. Vinil.



Figura 21 – LOUREIRO, Filipa. Máquina Costurar Sapatos. Vinil.



Figura 22 – LOUREIRO, Filipa. Sapato. Vinil.



Figura 23 – LOUREIRO, Filipa. Selos. Vinil.



Figura 24 – LOUREIRO, Filipa.
Máquina Costurar Sapatos. Vinil.

Documento escrito segundo o antigo acordo ortográfico.